Escrituras sobre un fantasma

El surrealismo nació de una fe incondicional
en el genio de la juventud
André Breton[1]

He vuelto a abrir otra vez este conmovedor cajón de la juventud,
que ya creía cerrado en forma definitiva,
he vuelto a sacar estos papeles surrealistas
que constituyeron el tesoro viviente de mi triste vida,
estas actas que dan el testimonio
de sus sesiones permanentes
Braulio Arenas [2]

1 Dadaísmo…. Surrealismo….

Históricamente está reconocida la línea de conexión que puede establecerse entre dos momentos –marcados por las dos Guerras Mundiales- y que darían origen a dos movimientos singulares en la producción artística occidental del siglo XX. Para la mayoría de los autores la muerte de Dadá[3] habría marcado el punto de origen de una poética que si bien establecía puntos de contacto, tenía otras características que la perfilarían como un movimiento distinto. Para algunos de estos autores también, es más fácil establecer la partida de nacimiento del Surrealismo como movimiento (*Primer manifiesto del surrealismo*, publicado por André Breton en París el año 1924) que su fecha de expiración, ya que en los años sucesivos es posible detectar ciertas influencias o ciertas acciones que es dable relacionar con la poética de liberación que el surrealismo propugnaba; así, se señala la relación con la pintura de acción (como gesto liberador del inconsciente), e incluso la aparición, en los muros del París del 68 de lemas como “la imaginación al poder”[4].

Aunque las dataciones, sus borraduras y reacomodos permitan libremente una serie de variantes e interpretaciones, movimientos como el dadaísmo, el surrealismo y otros productos de la llamada vanguardia de principios del siglo XX no pueden sino referir y estar signados por la caída de la racionalidad occidental instalada como parte de su proyecto de modernidad, caída determinada irrefutablemente por las dos guerras que sacudieron a Europa y gran parte del mundo en apenas tres décadas.

Por su parte, esta investigación, esta exposición y estos textos, se fundamentan en la necesidad epistemológica de considerar históricamente el surrealismo como movimiento -particularmente cuando intentamos buscar sus vínculos o desarrollos en Chile-, movimiento fundado en la rebelión y la libertad frente a una sociedad emergida de la Guerra, constrictora,

---

[1] Conferencia pronunciada en la Universidad de Yale, EEUU, otoño boreal de 1942

[2] *Actas surrealistas*, Editorial Nascimiento, Santiago 1974 (Prólogo p. 14)

[3] Proclamada por el mismo Tristán Tzara en París el año 1922 a través de una *oración fúnebre de Dadá*

[4] “Todo el poder a La Mandrágora” habían exigido los chilenos algunas décadas antes

castrante, moralizante y sumida en la idea de un falso progreso, promesa de una modernidad jamás cumplida a cabalidad como lo demostrarían las dos Guerras en Europa.

Es por ello que las características fundamentales del surrealismo serían la voluntad de liberación del inconsciente con el fin de liberar al ser humano; su proximidad al marxismo, como voluntad de liberación social[5]; el automatismo psíquico como método y operatoria, junto al azar, lo imprevisto, lo lúdico, lo irónico, encarnado en cada una de sus acciones y propuestas. Aunque, como señalábamos, la partida de nacimiento *oficial* está datada en 1924, en 1917 Guillaume Apollinaire publicó *La tetas de Tiresias* y utilizó el concepto *surrealismo* para referirse a una forma particular de ver la realidad ante la imposibilidad de utilizar algún otro existente, calificando a su obra como *drama surrealista* al momento de su estreno. Intentando una definición, Apollinaire señalaba que “cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así, hizo surrealismo sin saberlo”.

Por nuestra parte, a 100 años del nacimiento de Braulio Arenas, a 75 años de la aparición del Grupo Mandrágora y a casi 90 años de la aparición del Primer manifiesto del Surrealismo publicado por André Breton en París, la pregunta que nos ronda es: hubo surrealismo en el campo de las artes visuales en Chile?

Para algunos/as esta pregunta podría parecer innecesaria, fútil, superficial incluso. Sin embargo, a nuestro juicio ella cobra actualidad a la luz de la exposición *Papeles Surrealistas* que se desarrolla en la Sala Chile del MNBA.

El origen de la muestra dibujos y collages extranjeros:
El origen de esta exposición se remonta a un préstamo de los dibujos y grabados que el escritor Braulio Arenas realizara al Museo en los años 1970-1971 con el fin de que se organizara una exposición. Aunque aquella exposición, tal como seguramente la pensaba Arenas, no llegó a concretarse, los dibujos entregados por el poeta fueron adquiridos con posterioridad por el MNBA para formar parte de sus Colecciones.

En una carta fechada el año 1978[6], Arenas se refiere a estas obras como un grupo de dibujos y grabados sobre papel cuyo mayor valor es de tipo sentimental y personal, los que habrían sido regalados por sus autores y autoras tras una exhibición organizada por el *Grupo Mandrágora* en la Galería Dédalo el año 1948. A tal punto, Arenas enfatiza que “ninguna de estas **obras documentales** […] tiene un valor material apreciable, y hasta me atrevería a asegurar que carecen de toda tasación comercial, pero sí contienen un importante valor emocional para mí, por cuanto **me recuerdan una fase de mi actividad intelectual**”[7].

A pesar de lo señalado por Arenas en aquella ocasión, hoy es posible afirmar que este conjunto posee un valor estético, documental e histórico que nos permite enunciar algunas hipótesis sobre el desarrollo del surrealismo en Chile, así como la estrecha vinculación que mantuvieron los artistas de *Mandrágora* con el surrealismo internacional.

---

[5] Cabe recordar que en 1929 André Breton publica su Segundo Manifiesto del Surrealismo, en el que plantea la conjunción de la rebelión moral que supondría el sicoanálisis freudiano al liberar el inconsciente y la rebelión social propuesta por Marx.

[6] Archivo MNBA

[7] El subrayado es nuestro

La primera de ellas, como ya lo deslizábamos en párrafos anteriores, es la necesidad de comprender el desarrollo del surrealismo en Chile en un tiempo histórico acotado, inserto en los requerimientos de la vanguardia moderna, y por tanto, hijo de su tiempo. Compartimos la reflexión de Octavio Paz respecto a que "el surrealismo no fue, en el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un *movimiento* marcado por el siglo y que, simultáneamente, marcó al siglo" [8]. Por su parte, Stefan Baciu al entrevistar al pintor Jacques Hérold –uno de los artistas surrealistas más activos y de mayor intercambio con América Latina- pregunta en 1972 "¿No cree Ud. Que hoy día la palabra "Surrealismo" se usa de manera exagerada, casi siempre sin saber lo que ella significa –y de esta manera muchas cosas que no lo son, se llaman "surrealistas"? Sí, cómo no! –responde Hérold- Se habla demasiado y de manera sumamente fácil del Surrealismo, ahora cuando el Surrealismo como grupo o comportamiento de un núcleo está terminado."[9]

Es así como Enrique Gómez Correa, aunque definido como "surrealista de tiempo entero" señala los "años públicos de Mandrágora" entre 1938 y 1952, capítulo que de algún modo se cerraría con la publicación de *El AGC de La Mandrágora* (1957)[10].

La segunda hipótesis de la muestra, siguiendo las ideas anteriores, es que en Chile no hubo pintores o artistas visuales que conformaran un grupo o núcleo surrealista. De este modo, la más importante *Exposición Internacional Surrealista*, realizada en Galería Dédalo el año 1948 y organizada por Arenas y Jorge Cáceres exhibió una serie de obras, fundamentalmente sobre papel, provenientes de las/os artistas que conformaban el surrealismo francés-belga, a cuyo centro de operaciones, París, había viajado Jorge Cáceres logrando contar con algunas de las obras expuestas gracias a sus gestiones. De esta manera, en aquella muestra, salvo Matta, que se encontraba en el país y que ayudara a organizar la exposición, sólo contamos con dibujos y collages de los propios Arenas y Cáceres.

A pesar de lo anterior, sí podemos mencionar que hay importantes figuras de algún modo vinculadas al surrealismo internacional, como Matta y Haroldo Donoso, sin embargo, ambos desarrollan su actividad artística en el extranjero.

Cabe precisar que en la pintura surrealista se pueden identificar dos *estilos*, una vertiente abstracta que podríamos asociar en mayor medida a la liberación del inconsciente bajo la idea del acto automático que suprime el juicio y sólo se vuelca en el gesto, y la pintura ilusionista, de una realidad exacerbada que se entendería como la imagen pictórica de los sueños. Por su parte, tanto Matta como Donoso se mueven en terrenos movedizos entre ambas posiciones, ya que desarrollan una iconografía particular en la que junto a las "representaciones" del inconciente en sus *inscapes*, Matta introduce una serie de personajes y acciones más o menos reconocibles, y Donoso introduce una visualidad a veces reconociblemente figurativa, otras, derivada de lo orgánico más o menos informe.

2. Un recital poético y tres exposiciones

---

[8] Octavio Paz, "*Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías"* en Baciu, Stefan *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979 (p. 10)

[9] Baciu op cit p.75

[10] Baciu, Ibíd. p. 26

Como hemos visto, hablar de surrealismo en Chile nos remite indefectiblemente al campo de la literatura, de ahí nuestra hipótesis de que en Chile no existió un movimiento surrealista pictórico, sino que más bien se trató de poetas que en los años 30 – 50 del siglo XX utilizaron algunos procedimientos visuales, tales como el dibujo automático y el collage para experimentar un lenguaje complementario a su escritura poética, que a su vez les permitiera ilustrar sus publicaciones (libros y revistas) en un intercambio fecundo con el surrealismo francés y belga en sus vertientes poética y pictórica.

Junto a ello, cabe destacar que es en Chile donde se habría publicado la primera versión en español del Manifiesto del surrealismo - escrito y publicado en París por André Breton en 1924 bajo la indicación "poisson soluble"[11]-, en esta ocasión, traducida por la artista Sara Malvar (cuyo seudónimo Rina Fer -*rien a faire*[12]- daba cabal cuenta de la relación de un cierto grupo de artistas con la situación chilena del momento) e incluida en las Notas de Arte editadas por Jean Emar en el Diario La Nación con fecha 23 de marzo de 1925, trece años antes de la aparición de Mandrágora.

Hemos visto también que el núcleo surrealista chileno – el Grupo Mandrágora-, es reconocido internacionalmente como el más potente de América Latina[13]. En este marco, nos referiremos a continuación a las importantes exposiciones organizadas por Mandrágora – principalmente Braulio Arenas y Jorge Cáceres[14].

Aunque la historia de Mandrágora comenzó a escribirse en la ciudad de Talca a principios de los años 1930, su aparición pública tuvo lugar el 18 de julio de 1938 con un recital poético en la

---

[11] En un juego de palabras y significados, Breton utiliza la palabra *poisson* (pez) fonéticamente similar a *poison* (veneno).

[12] Nada que hacer, en francés.

[13] El pintor Jacques Hérold, en entrevista con Stefan Baciu (*Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979) señala, refiriéndose a Mandrágora, "Creo que en Latinoamérica los surrealistas chilenos han tenido la actividad más evidente y más próxima a nuestros sentimientos, la más próxima a nuestro corazón."(p. 71) Por su parte, el artículo de Octavio Paz *Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías* contenido en la misma publicación, en el que comenta la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Baciu, publicada en México el año 1974 recoge la siguiente cita: "La salida del grupo chileno, dice Baciu, 'hace pensar en David y Goliat. 1938 representa el auge del nazi-fascismo, las maniobras de Stalin y la subida al poder de Franco… Desde el grito dadaísta durante la guerra en Zurich, en 1916, ningún otro movimiento de renovación se hizo sentir en momentos tan críticos'. La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar –continúa Paz en ese artículo-; no sólo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda. " (p.12)

[14] Dicho lo anterior, no es posible pasar por alto el artículo crítico publicado por Enrique Lihn (*El surrealismo en Chile*) en la revista Nueva Atenea nº 423, 1970, publicada por la Universidad de Concepción, en el que señala que "este lenguaje no respondía para nada en Chile al *discurso histórico* de los años 38, aunque en otro plano, solicite una explicación sociológica determinada. En la perspectiva histórica, ideológica y política abierta por el acceso al poder del Frente Popular, debió pesar tan poco como la realidad que desalojaba, por decirlo así, parodiando al "capitán indiscutible" del grupo Mandrágora, el poeta Braulio Arenas".

Casa Central de la Universidad de Chile en el que participaron Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa; en diciembre de ese mismo año, publicaron el nº 1 de la Revista Mandrágora, con textos de Arenas, Huidobro, Alfred Jarry, Jorge Cáceres, Cid, Gómez Correa, Jerónimo Cardan y Hölderlin. Braulio Arenas califica este acto como una especie de bautismo, y describe a la revista como "algo así como unas hojas volantes de trajinante vida".[15]

La revista siguió publicándose de manera irregular, y los integrantes de Mandrágora comenzaron a experimentar no sólo con la poesía sino también con ejercicios visuales totalmente adoptados por la práctica surrealista, el dibujo y el collage. Paralelamente, comenzaron a tomar contacto con los artistas que conformaban el núcleo surrealista francés, lo que se traduciría en un creciente trabajo de intercambio epistolar y artístico.

Durante los años 1930, particularmente en América Latina, se desata una controversia respecto al rol del arte y el artista a la luz de la militancia comunista de muchos de ellos, la llegada de Stalin al poder en la Unión Soviética y la articulación de los respectivos Frentes Populares, que cobran importancia y poder político, llegando incluso a instalar a sus candidatos en la Presidencia de algunas repúblicas.
En este contexto, el año 1938 sería un año singular: mientras se produce la llamada matanza del Seguro Obrero en Santiago, y un recital poético en la Casa Central de la Universidad de Chile da a conocer públicamente al Grupo Mandrágora, se realiza la Exposición Internacional del Surrealismo en París y Breton viaja a México para encontrarse con León Trotsky.

Junto a Diego Rivera y Trotsky, Breton escribe el llamado *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, texto que abandona la operatoria surrealista en su escritura para asumir un tono manifestario y denunciante de las amenazas vividas por la actual civilización; en él se emiten juicios condenatorios tanto contra el fascismo hitleriano como contra "el período de furiosa reacción" por la que atraviesa en ese momento la URSS, la que "no representa el comunismo sino su enemigo más pérfido y peligroso". Asimismo, llama a los artista a unirse para "servir a la revolución con los métodos del arte", creando la Federación Internacional de Arte Revolucionario Independiente FIARI y repudiando todo tipo de totalitarismo, de Hitler a Stalin.

Con la Guerra Civil española en pleno desarrollo, y el estallido de la Segunda Guerra Mundial ad portas, no es difícil imaginar las convulsiones, contradicciones, cuestionamientos y asaltos críticos y autocríticos vividos por los artistas del período, quienes oscilan entre el llamado a la defensa de un *arte puro* o de un "arte revolucionario e independiente" (Rivera, Breton y Trotsky indican que "la tarea suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución"[16]).

En 1975, Enrique Gómez-Correa pronuncia una conferencia en la Universidad de Pensilvania titulada *Mi poesía a través del surrealismo y La Mandrágora*[17] en el que, refiriéndose a la década de 1930 y los inicios de Mandrágora, señala que "nuestra adhesión a la causa de la República española como asimismo de repudio al fascismo y al estalinismo se manifiestan en forma clara y bien definida. La caída de la República significaba para nosotros, poéticamente hablando, la pérdida de España como sede del idioma español."

---

[15] Baciu, op.cit. p.35

[16] Publicado en Schwartz, Jorge*, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de cultura económica, 2006.

[17] Texto original mecanografiado, archivo Luis de Mussy.

En diciembre de 1941 los mandragóricos organizaron su primera *Exposición Surrealista* en la Biblioteca Nacional, exhibiendo objetos, collages y dibujos realizados por Arenas y Jorge Cáceres, junto a un catálogo en el Enrique Gómez Correa explica la relación entre "la poesía negra y el collage": "El *collage*, por ejemplo, trabajando sobre realidades superpuestas a simple vista incoherentes, además de las estereotipias y de las ideas fijas, denuncia la concretización de ciertos contenidos del pensamiento que hasta el instante no se habían podido coger, y que el hombre *normal* – este otro mito en desgracia- los había ocultado con una hipocresía sin límites." Por su parte, Braulio Arenas describe las consecuencias de la exposición, encara a aquellos que "en América proclaman la muerte de este movimiento", establece las relaciones con el surrealismo francés al mencionar la proximidad que sienten con sus máximos representante, y en un tono beligerante defiende la práctica de "algunas experimentaciones surrealistas", llamando al enfrentamiento "en contra de nuestro medio social y económico". Finaliza su texto señalando "Abramos las puertas. Escuchad todos: nuestra lucha ha comenzado. Yo estoy en excelente condición física y mental. Que nuestros enemigos disparen pronto. Que retribuyan nuestra excelente puntería."

Cabe señalar que uno de los principales enemigos que define algunas de las acciones de La Mandrágora es Pablo Neruda, quien había sido atacado por Arenas en un acto de despedida organizado en la Universidad de Chile a propósito de su nombramiento como Cónsul en México. En aquella ocasión, el año 1940, Arenas interrumpió la lectura de su discurso exigiendo cuentas por las donaciones levantadas por Neruda en beneficio de los exilados españoles, arrebatándole y rompiendo las hojas que éste se aprontaba a leer. El nº 4 de la revista Mandrágora estuvo completamente dedicado a este incidente.

A pesar de lo anterior, una nota del diario Las últimas noticias publicado el 25 de diciembre de 1941 celebra la realización de la *Exposición Surrealista* y que la Biblioteca Nacional se abriera para estas manifestaciones, calificándola como una muestra exitosa que ha "logrado interesar a un vasto sector y congregar […] a una notable concurrencia".

Posteriormente, los mandragóricos organizaron *Soireé Surrealiste* (Velada surrealista) en Galería Rosenblatt (la que en realidad correspondía al segundo piso de la mueblería del padre del poeta y siquiatra Enrique Rosenblatt, siendo ésta la primera y única exposición realizada en este espacio). Según una nota de prensa, esta muestra, abierta al público en junio de 1943, habría contado con las obras de Nemesio Antúnez, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Matta, Gabriela Rivadeneira y Erich School.

En el nº 2-3 de la revista Leitmotiv (diciembre 1943) aparece una referencia a esta exposición, incluyendo una vista de la misma y anunciando la participación de Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Erich School y Matta. Este número doble –y último- de aquella publicación está ilustrado, entre otras obras, con dos dibujos de Matta (probablemente los exhibidos en aquella ocasión) y contiene asimismo el poema *Los féretros de caza* de Arenas, dedicado "a Roberto Matta", y el poema *Matta* de Cáceres.

Finalmente, en noviembre y diciembre de 1948 Mandrágora presenta en la Galería Dédalo (Miraflores 431)la más importante Exposición Internacional Surrealista organizada en Chile. En ella se exhibieron dibujos de pequeño formato de los artistas Hans Arp, René Magritte, Toyen, Wifredo Lam, Jacques Hérold, André Masson, Matta, Madelaine Novarina, Victor Brauner, André Breton, Arshile Gorky, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, junto a Braulio Arenas y Jorge Cáceres. Esta muestra fue presentada al más puro estilo surrealista: de acuerdo a algunas

fotografías y a descripciones de la misma, las dos salas de la galería fueron intervenidas con diversos objetos como calaveras, huevos, sillas, un maniquí pintado de negro en cuyo cuerpo se había trazado con pintura blanca el poema de Breton *Unión libre*, la ya célebre consigna "se ruega tocar" pintada en un letrero colgando de otro maniquí, y un corredor totalmente cruzado con hilos blancos. Aunque ya en el llamado *Salón de Junio*, organizado por el Grupo Montparnasse en 1925 se presentaron trabajos de Picasso, Leger, Marcoussis, Juan Gris y Lipchitz, probablemente sea ésta la primera gran exposición de "arte moderno" de la primera mitad del siglo XX en Chile; la prensa de la época de cuenta extensamente de ella, y a pesar de algún tipo de crítica negativa, habría congregado a un público numéricamente significativo.

Un artículo de revista Ercilla la presenta destacando "$5 la entrada a una exposición: lauchas, maniquís y tres carabineros" haciendo alusión al montaje, pero también a la "numerosa e intrigada concurrencia" frente a la cual la fuerza pública intentaba "controlar el gentío que entraba y salía a Miraflores 431".

Por su parte, en una carta enviada a André Breton el 9 de diciembre de 1948, Jorge Cáceres expresa su satisfacción por una muestra "de gran éxito", cuya inauguración había sido extraordinaria, con "un público inmenso que luchaba por ingresar a la galería con tanto ruido que la policía inquieta" había decidido instalar tres hombres frente a la entrada; asimismo, indica que adjunta dos pequeñas fotos y el artículo de prensa antes citado, calificándolo como "una nota muy estúpida pero divertida aparecida en un periódico comunista". En esta carta, Cáceres se refiere también a la presencia de Matta: "para mí, personalmente, me es imposible darle una idea muy precisa sobre el señor…".

Finalmente, un dato importante contenido en esta carta es que la exposición habría contado con el préstamo de obras de Miró y de Duchamp no consignadas en el catálogo, y la única obra vendida habría sido una pintura de Matta.

1948 se transforma así en otro año clave; si la *Exposición Internacional Surrealista* se presentaba "bajo el signo del amor", como reza el texto escrito por Braulio Arenas para el catálogo, coincidiendo con su propia exposición en Galería Dédalo, y con su colaboración para aquella muestra, un Roberto Matta recién reencontrándose con Chile tras su partida definitiva publicaba en la revista ProArte del mes de diciembre el texto *Reorganimación de la afectividad* paralelamente al desarrollo de la muestra organizada por Arenas y Cáceres.

Aunque utilizando un tono muy distinto al de los mandragóricos[18], es posible encontrar varios puntos de coincidencia entre lo plantado por Matta y Mandrágora, particularmente en la necesidad de entender la realidad de un modo distinto al de ese momento, y la necesidad de afianzar las relaciones afectivas como modo activo de generar las necesarias transformaciones del orden impuesto.
Matta se refiere en varios puntos de su texto a la situación chilena y al surrealismo: "Pero el sujeto corresponde a la necesidad, y hoy la necesidad es revolucionaria. Es reorganimar las relaciones afectivas entre los hombres. Estoy fundamentalmente contra los generales, ya sean generales militares o generales del arte (se me ha preguntado excesivamente sobre Picasso).

---

[18] Junto al texto de Arenas, en el catálogo se publicaron poemas y un escrito de Teófilo Cid titulado *El surrealismo, pensamiento concreto*

Cuando uno lo acepta se convierte en concesional. Y no puede intervenir sin limitarse. Mucho más difícil es para el artista vivir la tragedia (se me ha preguntado excesivamente sobre lo que opino de los jóvenes chilenos que siguen el surrealismo). La posición del artista en una sociedad nueva es la más trágica, la más inierable y la más responsable delante de un sentido extremo del Posible."

Continua Matta señalando: "El surrealismo es, **however** (a pesar de todo), el más revolucionario de hoy día. Hay cosas que hacer dentro del surrealismo. Como en el mismo sentido el Partido Comunista es **however** el más revolucionario de los partidos. Pero sólo en ese sentido. El fondo de todo lo que uno pide es el nuevo entusiasmo".

Junto con la importancia histórica que hemos asignado a esta muestra, la exposición de 1948 se transforma en el gran eslabón que hoy nos permite contextualizar las obras que se exhiben en *Papeles Surrealistas*, así como dar un seguimiento y explicarnos el cómo y el porqué esta colección de dibujos y grabados forman parte del acervo del MNBA.

De acuerdo a la carta de Braulio Arenas citada, "Hace algunos años […] a poco de ser Nemesio Antúnez designado director del Museo de Bellas Artes, entregué al establecimiento, en calidad de préstamo, algunas obras documentales surrealistas que me habían sido enviadas por amigos franceses y que fueron exhibidas en Santiago, en 1948, durante lo que se llamó *Exposición Internacional Surrealista* (Galería Dédalo)". Aunque se ha avanzado en la investigación de las obras hoy exhibidas, que corresponderían a la descripción hecha por Arenas, y que han sido identificadas cotejando el catálogo de aquella histórica exposición, no nos es posible afirmar fehacientemente que todos estos dibujos hayan sido exhibidos en aquella ocasión, aunque sí hay una coincidencia en los artistas que participaron en esa muestra.

3. Un paréntesis: Haroldo Donoso

Haroldo Donoso desarrolló una importante carrera internacional, iniciada en 1944 cuando fue becado a Brasil como estudiante de la Escuela de Bellas Artes junto a Sergio Montecino, Israel Roa y José Venturelli.

Antes de partir a Europa, Donoso expuso en la Sala del Pacífico, en 1946 y 1948; posteriormente, siguiendo los pasos de su familia, residió en Madrid y en Italia, donde expuso en destacadas galerías.

Exhibió su importante serie de pinturas, dibujos y gouaches que ilustran el poema *Unión libre* de André Breton en la galería Clan de Madrid (1950) y en la Librería Paul Morihien de París (1951).

La exposición realizada en Río de Janeiro junto a Israel Roa en el Hotel Palace, movió a nuestra cónsul en Petrópolis, Gabriela Mistral, a escribir un recado en el que lo denominó "el imaginista".

Al momento de diseñar el guión curatorial de la exposición *Papeles Surrealistas* nos pareció significativo incluir las obras de Donoso, tanto por la calidad del conjunto en poder del MNBA, como por el desconocimiento general que existe sobre su producción artística.

Donoso se dedicó tanto a la pintura como a la escultura, y sus maestros habrían sido Lorenzo Domínguez y Juan Francisco González.

A través de André Breton podríamos establecer un vínculo con el resto de las/os artistas y obras en la exposición, generándose de este modo relaciones inicialmente no previstas ni planificadas, tal como se exhibe en el diagrama de los Vasos comunicantes.

Haroldo Donoso murió joven, a los 54 años en 1958. Nunca formó parte de grupo o movimiento alguno, ni en Chile ni en Europa, sin embrago, su obra de elaborada visualidad y atractiva factura ha sido asociada constantemente al movimiento surrealista, cuestión que se enfatizaría con la ilustración de *Unión libre*.

Expuso en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Chile en 1957, y al poco tiempo de su muerte, la Sala de Arte Libertad organizó una exhibición de sus obras a modo de homenaje póstumo. En 1948 Víctor Carvacho relaciona la obra de Donoso tanto al cubismo como al surrealismo, derivando su concepto bidimensional del espacio de Gleizes y Metzinger, y señala "La personalidad artística de Haroldo Donoso es el resultado de la fusión de dos escuelas artísticas contemporáneas que nacieron casi en reacciones opuestas. El cubismo, que puso su énfasis en los problemas de la forma y en un modo de conocimiento antagónico al impresionismo, y el superrealismo (sic) que, en contraste, por vías literarias de inspiración, puso su énfasis en las zonas desconocidas en que el proceso creador acontece con toda su irracional potencia. Para los cubistas la creación plástica es un placer de la inteligencia. Para los superrealistas es un placer de exploración del subconsciente. Para Haroldo Donoso la creación artística es el ayuntamiento de ambos placeres."[19]

La figura de Donoso fue rescatada en 1965 por Ludwig Zeller, quien organizó una exposición con obras del artista en las salas del Instituto Cultural de Las Condes.

4. Surrealismo después de Mandrágora

Aunque ya hemos señalado que a nuestro juicio no existió un movimiento surrealista en la pintura, sí nos parece pertinente señalar algunos hitos vinculados al movimiento, sus artistas y/o posibles influencias más allá de los años de vigencia y plena actividad de Mandrágora.

En 1965 Francisco Otta organizó *El surrealismo internacional* en la sala de exposiciones del Instituto chileno norteamericano de cultura, intentando tal vez reactivar la muestra mandragórica de 1948. Dentro de esta exposición se exhibe parte de la colección de Braulio Arenas que sería luego adquirida por el MNBA y que constituye el núcleo de *Papeles Surrealistas*. La portada está ilustrada por una obra de Toyen, y en la contraportada, un breve texto de Otta busca explicar el significado del término *surrealismo*, expresando, asimismo, que "En esta muestra sin pretensiones se exhiben obras originales de reducido tamaño, pero no menos importantes, de algunas figuras sobresalientes del surrealismo internacional"

Algunos años más tarde, Susana Wald y Ludwig Zeller, en colaboración con otros artistas como Rodolfo Opazo y Valentina Cruz, participaron en la organización de *Surrealismo en Chile – el*

---

[19] *Retratos de pintores. Haroldo Donoso por Víctor Carvacho*, revista *ProArte*, Santiago, 28 octubre 1948

entierro de la castidad. Era julio de 1970 en la Casa Central de la Universidad Católica, y las/os asistentes debían sacarse los zapatos para poder ingresar a una sala cubierta con pechos femeninos realizados en látex, sin duda reactualizando el ya clásico *prier de toucher*. Lo que primaba en esta muestra era, por un lado la importante presencia de obras de artistas como Matta, Zañartu, Antúnez, Haroldo Donoso, Valentina Cruz, Rodolfo Opazo, Juana Lecaros, Zeller y Wald, lo que intentaba generar –a nuestro juicio- una suerte de mirada "antológica" de la pintura surrealista en Chile.

Por otro, junto a la interpretación de piezas electrónicas, este evento sin duda buscaba provocar a las/os asistentes a partir de una acción signada por la ironía, lo lúdico, la parodia, llevada a su culminación con un happening titulado *El entierro de la castidad en la Universidad Católica*.

En 1972, el *gran arte surrealista internacional* llegaría a Santiago de la mano de una exposición itinerante organizada por el MoMA de Nueva York: *El arte del surrealismo*, alojada en las salas del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección de Nemesio Antúnez, en los meses de mayo y junio.

A nuestro juicio, esta exposición cobra particular relevancia por dos motivos: el listado de artistas que la componen prácticamente coincide con los artistas exhibidos en la *Exposición Internacional Surrealista* de 1948, sumando algunos otros y trayendo por primera vez a Chile importantes piezas del arte del siglo XX tales como *Molino de chocolate número 1* (1913), *Rueda de bicicleta* (1913 / 1951), *Boite en valise* (1941-42) de Marcel Duchamp; *Mujer con la garganta cortada* (1932 / 1949) de Alberto Giacometti; *Mamá, papá está herido* (1927) de Yves Tanguy; *Mujer, viejo y flor* (1923-24) de Max Ernst; *El violín de Ingres* (1924) de Man Ray; o, *Ídolo* (1944) de Wifredo Lam.

Asimismo, el carácter de la muestra, las obras seleccionadas (piezas clave del movimiento) y el modo de presentarlas "explica un período determinado en la historia del arte que, aún en esta época, tiene la particularidad de sorprendernos", como reseña un artículo de prensa de la época.

Para efectos de la curatoría de *Papeles Surrealistas*, la muestra de 1972 viene a cerrar un círculo cuyo efecto es una mirada histórica al movimiento surrealista internacional y a los afanes surrealistas en Chile, cuya vinculación y proximidad se estableció a partir del intercambio epistolar y algunos viajes realizados por Jorge Cáceres y Gómez Correa que permitieron poner cuerpo a esas relaciones fraternales.

De esta manera, a partir de aquella exposición podríamos concluir que la gestión personal, la cofradía de amistad y colaboración entre uno y otro continente puesta en escena por los mandragóricos en los años 40 (tal como se refleja en el diagrama *Vasos comunicantes* que acompaña a esta muestra) llegaba a su culminación mediante la gestión institucional de uno de los museos más importantes del mundo, que ponía en circulación autores y piezas tan significativos para el grupo chileno casi un cuarto de siglo después de la mítica exposición del año 48.

5 Coda

A principios de los años setenta, como hemos visto, dos eventos disímiles pero significativos tienen lugar en la escena artística chilena. Probablemente ninguno de los dos haya sido suficientemente analizado ni estudiado, y probablemente la repercusión que tuvieron en su

momento no haya estado acorde con sus objetos puesto que tienen lugar en momentos de gran transformación social y política. El primero, en pleno desarrollo de la campaña presidencial que llevaría a la Unidad Popular encabezada por Salvador Allende a la Presidencia del país; el segundo, cuando la crisis derivada del gobierno de Allende copa prácticamente todos los focos de atención, ya sea a partir de acciones a su favor (como la Operación Verdad, o la inauguración del Museo de la Solidaridad, ocurrida en el mismo mes de mayo de 1972) o en contra (como los enfrentamientos callejeros, la paralización de los camioneros y el consecuente desabastecimiento).

Hasta ahora no se ha abordado la posible influencia e impacto que puede haber tenido *El arte del surrealismo* entre los jóvenes artistas chilenos o en la escritura crítica local, no tanto en cuanto a su adscripción al surrealismo, sino más bien en el encuentro de obras y conceptos clave del arte del siglo XX como la obra de Marcel Duchamp.

Ya en 1973 Nelly Richard había hablado del *surrealismo* en el arte chileno a través de sus columnas críticas en la Revista Chile Hoy al señalar que "el panorama de la joven pintura chilena puede resumirse en tres tendencias fundamentales: abstracción geométrica, pintura social y nueva figuración de inspiración surrealista", afirmando que "es sin duda la tendencia surrealista la que concentra los mejores valores plásticos. El término "surrealista" no define exclusivamente obras relativas a la escuela formada por el movimiento surrealista […]. Se califica de surrealistas a los artistas cuya obra explora una región onírica o metafísica situada más allá de la realidad, cualesquiera sean las modalidades formales mediante las cuales se exprese su visión."[20]

En otro artículo, referido a la exposición de Langlois Vicuña en la Galería de Bolsillo, Richard plantea la influencia de René Magritte, la que se haría notar en "una común intención de desviar las imágenes de su significado inicial, de alterar la esencia y función de cada objeto hasta transformarlo en el teatro de un misterio o de una ilusión".[21]

Finalmente, al comentar la exposición *La imaginación es la loca del hogar* (Bru, Antúnez, R. Irarrázaval, Langlois Vicuña, MNBA septiembre 1973) Richard se pregunta "¿Es Antúnez un pintor surrealista? Escapándonos de los esquemas academicistas que limitan el surrealismo a un a existencia histórica y geográficamente determinada en los años 1920-1950 en París y Nueva York, y aceptando todas las alternativas estilísticas que puedan adoptarse, debemos admitir las numerosas afinidades existentes entre la obra de Antúnez y dicha tendencia".[22]

Evidentemente septiembre 1973 vendría a desestabilizar todos los procesos reflexivos y creativos en el campo de las artes y la cultura. Sin embargo, un ejemplo digno de señalar respecto a una posible influencia inicial de la llamada surrealista más allá del trauma del golpe podría leerse, aparentemente, hasta 1975, cuando Carlos Leppe Exhibe sus *paisajes* en la exposición que realizara en noviembre de 1975 en la Galería Imagen, exhibición de dibujos, collages, *gráficos* y objetos presentados por Nelly Richard como "manifestaciones plásticas [que] tienden a cruzar la vía doble señalada primero por el arte surrealista, y luego por el arte

---

[20] Richard, Nelly, *Los jóvenes pintores, esos desconocidos*, Revista Chile Hoy, 25 al 31 de mayo 1973, p. 24

[21] Richard, Nelly, *Juan Pablo Langlois: del objeto al misterio*, Revista Chile Hoy, 22 al 28 de junio 1973, p. 25

[22] Richard, Nelly, La imaginación al Museo, Revista Chile Hoy, 1 al 6 de septiembre 1973, p. 25

conceptual. Menos estrechos son los nexos que las unen a este último, entabladas en los "Paisajes Cuadriculados" mediante, por ejemplo, indicaciones tipográficas de nombres y colores cuya superposición al objeto ratifica su naturaleza. El complemento de informaciones escritas aportado a la representación de dicho objeto contribuye a desarticular el proceso de creación, aportando paralelamente hacia la "intención" manifiesta en la obra y su resolución formal. En sus demás aspectos LEPPE se aparta considerablemente de lo conceptual cuya tendencia no marca la interpretación de lo real sino sólo la intervención del artista en su campo relatada en documentos generalmente fotográficos y no plásticos.
Carlos LEPPE participa más bien de la ruptura causada por el Surrealismo en el plano cotidiano de los objetos reconocibles repentinamente desviados, alterados en el orden de sus atributos, propiedades y funciones iniciales. Construidos, los objetos confieren a lo imaginario el aspecto decisivo y rotundo de lo tangible."

Todas estas ideas son expresadas en un hermoso catálogo – objeto diseñado por Pepe Moreno e impreso en Barcelona Empresa Industrial Gráfica, cuyas páginas de cartón reemplazan el encuadernado por un tornillo que las mantiene unidas desde su extremo superior izquierdo.

6. Colofón

Como señalábamos en los párrafos precedentes, aún queda mucho por analizar y sacra a la luz respecto a los períodos que hemos abordado en este texto, partiendo en la década de 1930 y finalizando en la de 1970.

Entre ellos, un análisis que aún quedaría pendiente es aquél referido a la influencia o irradiación surrealista que se podría haber suscitado en Chile a propósito del exilio vivido por Aldo Pellegrini – fundador del surrealismo argentino en 1928 con la publicación de la revista *Qué*, primera publicación latinoamericana reconocida como tal- en nuestro país y su vinculación al Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile (1970 y 1973).

Braulio Arenas publica sus Actas Surrealistas con motivo de los 50 años de la aparición del Primer Manifiesto de Bretón, y en ellas señala que "pareciera ser que todo hombre arrastra consigo, durante su vida, ese famoso cajón de la juventud sin saber nunca, ni en su más recóndito propósito, qué oscura necesidad le obliga a llevarlo a cuestas (como la no menos famosa roca de Sísifo), un cajón en el que se van acumulando todos aquellos objetos y papeles que constituyeron un día su virtual tesoro y que, en razón del lento o rápido transcurrir de la existencia, van perdiendo su carácter inmediato que se les confirió en el pasado y se van desvinculando de su significado preciso par alcanzar, lejos y fuera de los humanos intereses, su propio valor, digamos su valor en sí, y para constituir, a la larga, tan sólo el sedimento de una experiencia.

También para mí el tiempo ha pasado, también para mí se va la vida a priori, como sueño (según el conmovedor decir de Jorge Manrique) y, por tanto, no es sin un calofrío y sin dejar de reírme "un tanto nerviosamente" que me decido en 1974, a abrir este inapelable cajón de juventud."[23] Más adelante continúa:"He vuelto a abrir otra vez este conmovedor cajón de la juventud, que ya creía cerrado en forma definitiva, he vuelto a sacar estos papeles surrealistas

[23] Arenas, Braulio, Actas Surrealistas, Editorial Nascimiento, Santiago 1974, p12.

que constituyeron el tesoro viviente de mi triste vida, estas actas que dan el testimonio de sus sesiones permanentes." [24]

En definitiva, lo que la muestra *Papeles Surrealistas* ha buscado, es volver a vincular los papeles de una juventud históricamente situada, sus vínculos y relaciones, así como el momento en que, no tanto desde las artes visuales como de la poesía, hubo una posibilidad para que la imaginación llegar al poder.

Agradecemos a Braulio Arenas el que, a partir del depósito de su colección de dibujos pudiéramos hacer este ejercicio desde el Museo Nacional de Bellas Artes.

Soledad Novoa Donoso
Curadora MNBA
enero – mayo 2013

[24] Arenas, Braulio, op. cit. p. 14